

Mario Gaglione

*Luca di Leida o un suo copista per un rame dei Girolamini di  
Napoli*

*...ma quello che più che altro diede nome e fama a Luca, fu una carta grande nella quale fece la Crucifixione di Gesù Cristo et un'altra dove Pilato lo mostra al popolo dicendo: "Ecce Homo". Le quali carte che sono grandi e con gran numero di figure, sono tenute rare.*

Giorgio Vasari, *Vita di Marcantonio Bolognese*.

Gli scritti degli eruditi napoletani, soprattutto del Seicento, ci hanno conservato, anche per le opere di pittura e di scultura, preziose notizie ed indicazioni, molto spesso particolarmente suggestive e al contempo fonte di rammarico per il lettore che, ai giorni nostri, non sia più in grado di verificare quanto riferito, perduti o nascosti altrove, e talora neppure identificabili con certezza, gli oggetti descritti e menzionati. È, ad esempio, il caso di Francesco de Pietri, che nella sua *Historia* del 1634 (1) menziona sull'altare della cappella degli Alessandri (2) nella chiesa di Monteoliveto a Napoli, un *Giudizio Universale* di Alberto Duro, e cioè di Albrecht Dürer, poi sostituito da una *Presentazione al Tempio* di Leonardo *de Gratia* da Pistoia (1530-1540) (3), quest'ultima attualmente al Museo di Capodimonte, senza che del primo dipinto possa immaginarsi o ricostruirsi la successiva vicenda, come pure accade per le altre opere del Maestro, ricordate dalle fonti letterarie e documentarie a Napoli (4).

Caso in parte diverso è quello di un prezioso quadretto su rame apparso piuttosto di recente, senza storia e senza memoria, nella raccolta della Pinacoteca dei Girolamini a Napoli, per donazione di padre Antonio Bellucci. Qui infatti non manca l'opera materiale ma non sono note fonti pertinenti. Il dipinto, che rappresenta l'*Ecce Homo*, è stato pubblicato per la prima volta, corredato da una specifica scheda critica, nel pregevole *Catalogo* della Pinacoteca (5). Secondo una tradizione orale, il quadretto sarebbe stato dipinto da *Luca di Leida* (1489-1533) (6), ma, a parere della critica (7) l'esecuzione dovrebbe esser collocata solo intorno

al 1570, ad opera di un pittore dell'ambito della scuola di Anversa, particolarmente vicino a Cornelis Metsys, e, soprattutto, a Pietro Bruegel, che fu appunto ad Anversa fino al 1563.

In realtà, il piccolo rame dei Girolamini imita e riproduce certamente una famosa e pregevole incisione eseguita appunto da Luca di Leida nel 1510, conservata attualmente in un bell'esemplare proprio al Gabinetto di Stampe dell'Università di Leida (8). Dal punto di vista iconografico infatti le due opere risultano in sostanza sovrapponibili, eccetto che per alcune piccole varianti riscontrate nel dipinto (9).

La scena sacra della presentazione di Cristo alla folla ha perduto qui ogni centralità e si svolge come un episodio, anzi come il puro e semplice pretesto per descrivere minutamente un paesaggio urbano ed umano in parte studiato sulla realtà dell'epoca. I motivi della *riduzione* della scena sacra nella pittura settentrionale degli inizi del XVI secolo sono stati individuati (10) nell'affermarsi di un diverso mercato delle opere pittoriche, ove, al committente ecclesiastico e a quello privato animato da scopi devozionali e celebrativi, si è sostituito, soprattutto ad Anversa ed a Venezia, un acquirente ignoto che avrà modo di apprezzare solo l'opera già confezionata. A ciò deve aggiungersi il diffondersi del protestantesimo che contribuisce certamente al ridimensionamento delle rappresentazioni sacre, inducendo i pittori a scegliere soggetti il più possibile neutri, come appunto il paesaggio naturale o urbano, che incontrassero il gusto comune senza urtare la sensibilità religiosa di alcuno. Si realizza in tal modo una sostanziale inversione di piani. La Gerusalemme immaginata e il paesaggio naturale che, nel *Trittico della Crocifissione* di Roger van der Weyden (1440-1445) a Vienna, nella *Crocifissione* di Gerard David (1460-1523) nella Collezione Thyssen, o ancora nel *Trittico dell'Epifania* di Bosch (1510) al Prado, per limitarci ai casi esemplari, occupa la prospettiva di una scenografia che si perde in lontananza, offrendo uno sfondo ai virtuosi esercizi calligrafici dei Maestri, diventa, a partire da Joachim Patinir (1475/80 ca.-1524), l'oggetto principale se non esclusivo della raffigurazione, così che la sacra rappresentazione si

riduce ad una citazione ossequiosa della tradizione, della quale si potrà poi fare a meno.

Ma torniamo al nostro quadretto e all'incisione. Qui la Gerusalemme *immaginata* occupa integralmente la visuale, con edifici meno fantasiosamente architettati che nelle *miniature* di David o di Bosch, e che ben potrebbero essere contemporanei all'artista (11). Alle spalle del Cristo, che, incoronato di spine tra due scherani, viene mostrato da Pilato alla folla urlante, si erge il palazzo da identificare probabilmente come sede del pretorio. Il luogo è piuttosto ambiguo, siamo verosimilmente fuori città com'è dimostrato ben tre porte civiche che si aprono tra gli edifici, ma un palazzo, al lato sinistro, si protende verso l'osservatore fino ad occupare il primo piano, ben oltre la linea delle mura cittadine. I modelli iconografici possono essere individuati nell'*Ecce Homo* (1480-1485) di Bosch, allo Stadelisches Kunstinstitut di Francoforte, e nell'incisione düreriana di pari tema del 1498, in entrambe le opere, però, il pretorio ed il podio sul quale sono Cristo prigioniero e Pilato vengono posti all'estrema sinistra, ed in basso, quasi a sottolineare il distacco, è la folla ostile.

Ritorniamo ancora una volta alla scena del nostro quadretto. Albeggia, le tenebre della notte vengono allontanate dalla luce del sole, l'effetto è però più sfumato che nell'incisione. Gruppi di persone in secondo piano attendono ai propri affari senza prestare attenzione al Cristo, ma la maggior parte delle figure umane partecipa alla presentazione, da lontano, dalle finestre e dalle terrazze dei palazzi, da presso con curiosità distaccata indicando ed additando la scena come se si trattasse di una rappresentazione teatrale, o intorno al podio in atteggiamento minaccioso e vociante. Colpiscono, in primo piano, per il risalto dato alle figure rispetto alla folla indistinta, anzitutto un gruppo familiare formato da un uomo, una donna e da un bambino che tiene in mano una *girandola*, probabile allusione alla Sacra Famiglia, ove il giocattolo di Gesù Bambino costituirebbe una prefigurazione della Croce (12), e, pressoché al centro, due fanciulli, uno dei quali richiama alla mente per abbigliamento e postura, e per il bastoncello di canna ancora una volta simboleggiante la

Croce, un S. Giovannino, mentre l'altro dovrebbe essere appunto di nuovo Gesù Cristo Bambino.

Questo è tutto quanto l'opera è in grado di raccontare, sicché resta da accertarne la paternità. La sicura derivazione del soggetto e della complessiva impostazione iconografica dalla stampa di Luca di Leida non può certamente bastare da sola a suffragare l'attribuzione al Maestro stesso. Si può notare inoltre che, mentre l'incisione è datata e firmata 1510 L sul masso all'estrema destra, nessun segno significativo è nel quadretto. È peraltro noto che le stampe di Luca servirono sovente d'ispirazione ad allievi e copisti come il Mathan, Nicolas de Bruyn e Jean Saenredam, e, in Italia, soprattutto a Francesco Ubertini detto il Bachiacca (1454-1557) (13), ma un confronto soprattutto con i quadretti di quest'ultimo sembra dover indurre a negargli l'attribuzione dell'operetta napoletana, tanto diversa è la caratterizzazione della figura umana, tanto difforme la padronanza del colore. La questione resta quindi inevitabilmente aperta, occorrerà verificare partendo dall'attento esame della tecnica, del disegno e del colore, se eventualmente l'opera possa riferirsi proprio a Luca, ovvero, come sembrerebbe più probabile, ad un suo abile imitatore, nel tentativo di identificare, riconosciuta comunque a Luca *l'invenzione*, anche l'identità di quest'ultimo.

## NOTE

1) Ha richiamato l'attenzione sul passo del De Pietri da ultimo O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra '400 e '600*, Napoli 1958, p. 84. Non disponiamo ovviamente di alcun elemento per poter verificare la correttezza dell'attribuzione del quadro a Dürer. Lo stesso Morisani, *op. cit.*, pp. 15 ss., riporta la traduzione del brano dedicato da Bartolomeo Facio nel suo *Liber de Viris illustribus* (1454) a Johannes Gallicus (Jan van Eyck), del quale Alfonso I d'Aragona possedeva un'*Annunciazione* con S. Giovanni Battista e S. Girolamo, poi perduta.

2) Attualmente il sepolcro comune di Antonio d'Alessandro e della moglie Maddalena Riccio (1491), pregevole lavoro di Tommaso Malvito, sul quale F. ABBATE,

*La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, p. 36-37, e fig. 29, risulta sistemato nella cappella dei *Fiodo*, e si veda in proposito S. D'AMBROSIO-A. PLASTINA, *Chiesa di Monteoliveto*, Napoli 1952, p. 30. Ancora oggi si conserva in Monteoliveto, nell'attuale cappella *Scala*, l'iscrizione del monumento sepolcrale del patrizio di Anversa *Guglielmo Bardijch* (1541-25 ottobre 1579), voluto dalla moglie Caterina Boot, iscrizione che tra l'altro precisa:

*expecto donec veniat immutatio mea...infelix caro quam felix anima, illa sub atra computrescet humo, transvolat ista polos, in cinerem quandoq. caro conversa resurget ex cinere, atque animae vincta sequitur eam,*

sicché è fin troppo scontata la suggestione di vedere il *Giudizio* attribuito al Dürer su di un altare presso questo sepolcro; il quadro del grande Maestro avrebbe potuto in effetti costituire la rappresentazione di riscontro all'esplicita iscrizione sepolcrale.

3) Il quadro di Leonardo da Pistoia, evidentemente a sua volta rimosso dalla sede originaria, fu esposto per lungo tempo in fondo all'abside della cappella maggiore, e si veda S. D'AMBROSIO-A. PLASTINA, *Chiesa di Monteoliveto*, cit., p. 40.

4) Tra le ulteriori opere düreriane il De Pietri testimonia di una *Vergine con il Putto* in S. Maria Egiziaca, attribuito però dal d'Engenio a Pietro Francone ovvero Pietro Ispano, mentre secondo Giulio Cesare Capaccio, nel *Forastiero*, due ritratti del *Durero* avrebbero fatto parte della pinacoteca privata di Matteo di Capua, principe di Conca, e si veda in proposito O. MORISANI, *Letteratura artistica*, cit., p. 86 e 115.

5) P. L. LEONE DE CASTRIS-R. MIDDIONE, *La quadreria dei Girolamini*, Napoli 1986, pp. 46-47, scheda a cura di R. Middione.

6) La data di nascita di Luca viene tradizionalmente indicata nel 1494, per la correzione della stessa in 1489, e sull'amicizia con Dürer, incontrato ad Anversa nel 1521, si rinvia ad A.V., *Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei civici di Padova*, Milano 1993, p. 216.

7) P. L. LEONE DE CASTRIS-R. MIDDIONE, *La quadreria*, cit., p. 46, ove si fornisce notizia sia dell'attribuzione tradizionale a Luca, sia dell'ipotesi, avanzata in una scheda della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Napoli, di attribuzione a *Hieronymus Franck* (Francken) (Herenthals 1540-Parigi 1610), allievo di Frans Floris, e invece prossimo maggiormente ai modi del manierismo italianizzante. I precedenti iconografici più vicini vengono individuati nell'*Ecce Homo* di Jan van Amstel (+1544), alla Mauritshuis dell'Aja, e nell'*Ecce Homo* di Joachim Beuckelaer (1565) al National Museum di Stoccolma. L'operetta viene qualificata come *atipica* rispetto alle altre conservate nella Pinacoteca, a tal riguardo mette conto rammentare che, purtroppo, a leggere inventari e testamenti dei secoli XVI e XVII, ci si può convincere di una certa diffusione a Napoli di quadretti di maestri fiamminghi o di loro copisti, in massima parte andati perduti. A titolo di esempio nell'*Inventario dei quadri del marchese Ferdinando Vandeneynden*, pubblicato da R. RUOTOLO, *Mercanti-Collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneynden*, Massa Lubrense 1982, pp. 30 ss., abbondano i *paesi di mano fiamminga*, i *paesi e figurine*, i *paesi con figure di notte*, le *battaglie di barche assalti e baccanaria con vascelli e galere*.

8) F. BEX, *Luca di Leida*, Milano 1966, p. 3 ss..

9) Le varianti risultano le seguenti: a) l'uomo isolato appoggiato all'estrema destra alla balaustra porta in cintola una *daga*, mentre nel quadro ha uno *spadone*; b) il paesaggio sullo sfondo a destra è parzialmente diverso; c) i copricapi dei personaggi in primo piano all'estrema sinistra risultano parzialmente diversi.

10) L. VENTURI, *La pittura del Rinascimento da Bruegel a El Greco*, Roma 1989, pp. 19 ss., riprendendo le tesi del Friedlaender. Il *teorico* del paesaggismo del periodo sembra debba essere identificato in Leon Battista Alberti, che, nel *De re aedificatoria* (ca. 1452), si sofferma ampiamente sulla *piacevolezza dei dipinti raffiguranti i luoghi ridenti e fonti e pesche*

e cacce e bagni e giochi campestri e fiori e verdure, e si veda S. SUSINNO, *La Veduta nella pittura italiana*, Firenze 1974, p. 7 ss..

11) Solo parzialmente possono riconoscersi in queste architetture le tracce di quello che è stato definito, dal Grisbach, *Rundbogengotik*, o *gotico a tutto sesto*, e cioè una combinazione di gotico e di romanico che caratterizza specificamente il paesaggio urbano nella pittura fiamminga di tema sacro, dal 1450 ca., soprattutto perché l'architettura della Gerusalemme romana viene immaginata appunto in termini *romanici*, e si veda J. BALTRUŠAITIS, *Risvegli e prodigi. Le metamorfosi del Gotico*, Milano 1999, pp. 218 ss..

12) Sul significato della girandola e del girello nelle mani del Cristo Bambino, si veda S. SCHAMA, *La cultura olandese dell'epoca d'oro*, Milano 1988, pp. 497 ss..

13) F. BEX, *Luca di Leida*, cit., pp. 3 e 4 ss..









